

Wehr, Christian

*Amor, memoria y olvido en Dante, Petrarca y
Quevedo: interferencias míticas, espirituales y
poéticas*

VI Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología
“El amado en el amante : figuras, textos y estilos del amor hecho historia”
Facultad de Filosofía y Letras y Facultad de Teología – UCA
Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Wehr, Christian. “Amor, memoria y olvido en Dante, Petrarca y Quevedo : interferencias míticas, espirituales y poéticas” [en línea]. Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología “El amado en el amante : figuras, textos y estilos del amor hecho historia”, VI, 17-19 mayo 2016. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Facultad de Teología ; Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/amor-memoria-olvido-wehr.pdf> [Fecha de consulta:]

Amor, memoria y olvido en Dante, Petrarca y Quevedo. Interferencias míticas, espirituales y poéticas

Desde siempre, las historias míticas y poéticas de amor se sitúan entre los extremos del olvido y la inmortalidad, entre un deseo no cumplido y su recuerdo eterno. Y ya entre los poetas más antiguos, la renuncia al amor se vincula de manera inseparable con su eternización poética. El momento en el que Orfeo atraviesa el río Leteo, resistiendo a la ley del olvido y mirando hacia atrás para, por fin, ver a Eurídice, funda un tópico que recorre la lírica amorosa desde la Antigüedad hasta la época moderna. La correspondiente escena mítica se caracteriza por una serie de oposiciones fundamentales que se reactualiza en incontables historias literarias de amor. Por una parte, los afectos trascienden la ley del olvido en la obra poética, por otra, los textos conservan la experiencia de la pérdida, de la ausencia y de la muerte. Los ejemplos de esta dialéctica negativa son incontables, y los podemos rastrear desde los vates de la Antigüedad, pasando por los trovadores medievales y los grandes autores del Renacimiento italiano, hasta los poetas románticos y del siglo XX. Además, casi siempre el amor se “hace historia” en una ficción autobiográfica. Dentro de esta larga historia voy a dedicarme a tres obras claves que se sitúan entre el fin del medioevo y la época barroca. El centro de cada una lo ocupa el mito de Orfeo con su dialéctica paradójica entre la muerte, el olvido y la inmortalidad.

Empezaré este itinerario con Dante, que está esperando en los últimos cantos del *Purgatorio* de su *Divina Commedia* a la orilla del río Leteo, donde encuentra a Beatrice por primera vez después de su muerte, contada en la *Vita nova*. Continuaré con Francesco Petrarca, quien, muy pocos años después, hará una interpretación profundamente diferente y renacentista del mismo mito, la cual anticipará la versión de Francisco de Quevedo, el gran poeta del engaño barroco con el que terminaré este recorrido.

1. Dante: entre el olvido y la inmortalización del amor

Al final de la *Vita nova*, después de la muerte de Beatrice, Dante anuncia que creará para ella un monumento poético incomparable:

Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. (31,1-3)

Sabemos que el poeta cumplió su promesa con la creación de la *Divina Commedia*, que cuenta el reencuentro con Beatrice en los últimos cantos del *Purgatorio*. Después de viajar

con Virgilio por los diez círculos del *Inferno*, Dante sube con él al monte del purgatorio donde el poeta romano lo deja con Matelda —la que, a partir de ahora, será su guía temporal— en las orillas del río Leteo, lugar en el que Beatrice lo recibe con los siguientes versos (31,1-36):

«O tu che se' di là dal fiume sacro», volgendo suo parlare a me per punta, che pur per taglio m'era paruto acro,	3
ricominciò, seguendo sanza cunta, «dì, di se questo è vero: a tanta accusa tua confession conviene esser congiunta».	6
Era la mia virtù tanto confusa, che la voce si mosse, e pria si spense che da li organi suoi fosse dischiusa.	9
Poco sofferse; poi disse: «Che pense? Rispondi a me; ché le memorie triste in te non sono ancor da l'acqua offense»	12
Confusione e paura insieme miste mi pinsero un tal «sì» fuor de la bocca, al quale intender fuor mestier le viste.	15
Come balestro frange, quando scocca da troppa tesa la sua corda e l'arco, e con men foga l'asta il segno tocca,	18
sì scoppia' io sottesso grave carco, fuori sgorgando lagrime e sospiri, e la voce allentò per lo suo varco.	21
Ond'ella a me: «Per entro i mie' disiri, che ti menavano ad amar lo bene di là dal qual non è a che s'aspiri,	24
quai fossi attraversati o quai catene trovasti, per che del passare innanzi dovessiti così spogliar la spene?	27
E quali agevolezze o quali avanzi ne la fronte de li altri si mostraro, per che dovessi lor passeggiare anzi?».	30
Dopo la tratta d'un sospiro amaro, a pena ebbi la voce che rispuose, e le labbra a fatica la formaro.	33

Piangendo dissi: «Le presenti cose
col falso lor piacer volser miei passi,
tosto che 'l vostro viso si nascose».

36

Durante esta *vituperatio*, Dante se encuentra en la última etapa de su vía purgativa, esperando ante las puertas del paraíso. Mientras Beatrice le habla desde el otro lado del río, Dante, paralizado de miedo, apenas se atreve a mirarla. Finalmente, Matelda lo sumerge en las ondas del Leteo para que beba del agua del olvido. Para poder entrar en el paraíso terrenal y reunirse definitivamente con Beatrice, es necesario, sin embargo, atravesar un segundo río, que no se encuentra en la tradición mitológica. Se trata del *Eunoe*, inventado por Dante, cuyas aguas hacen que las almas recuerden únicamente los buenos actos de su vida; de ahí se explica la etimología del neologismo dantesco, que significa literalmente “buena memoria”.

El texto no aclara a qué pecados se refiere Beatrice concretamente en su discurso. Lo importante es que la *vituperatio* estimula al máximo un profundo sentimiento de vergüenza y de culpabilidad personal, lo que, en consecuencia, produce el afecto de la contrición, que es la condición necesaria para recibir el sacramento de la penitencia y poder entrar en el paraíso. A un nivel teológico, el episodio nos enseña, pues, que Dante no aparece solamente como persona biográfica, sino también como pecador ejemplar que se encuentra en una constelación casuística. Como sabemos, la historia de la *Divina Commedia* está concebida según la doctrina de los cuatro sentidos. La historia literal del amante que busca a su amada fallecida se abre a una dimensión tipológica en la que Beatrice representa la conciencia exteriorizada y personificada del hombre culpable. Además, al nivel anagógico o moral, la amada asume el papel de una instructora que enseña las reglas de la vida buena, mientras que su función escatológica es la del guía espiritual que abre al pecador las puertas del paraíso una vez que haya sido absuelto.

Dante vincula esta arquitectura textual del cuádruple sentido con un repertorio de tópicos poéticos y narrativos que convergen en el tema arcaico de la iniciación. Se trata, entre otros, de la travesía del río, del viaje por el otro mundo o del diálogo con los muertos: esquemas y temas narrativos estos que ya existen en la literatura de la Antigüedad griega y romana. La construcción de los personajes principales, al contrario, se debe a la influencia de tradiciones líricas medievales. Ya en la poesía trovadoresca encontramos abstracciones parecidas de las relaciones amorosas y una distancia entre el amante y la dama que es, al mismo tiempo, el motivo por el que el enamorado inicia un trabajo autoeducativo. Este tipo de amor no consumado y su vínculo con concepciones ascéticas dominan por igual las historias amorosas de la *Vita nova* y de la *Divina Commedia* hasta el encuentro decisivo a orillas del Leteo. En

este momento, la constelación didáctica y marcada por la distancia mencionada de la tradición trovadoresca y del *dolce stil novo* desemboca en una historia dramática y dialógica que desarrolla la dimensión tropológica y amorosa, es decir, su sentido moral y escatológico.

Al mismo tiempo, la escena puede leerse como una versión nueva del mito de Orfeo y de su dialéctica trágica entre el amor y el olvido. Si la historia mítica pone en escena la muerte de la amada como condición de su inmortalización poética, la innovación de Dante consiste en una solución escatológica a este dilema: la reunión con Beatrice en el Paraíso terrenal. Su versión, sin embargo, da lugar a ciertas transformaciones fundamentales del mundo órfico. El Leteo de la *Divina Commedia*, por ejemplo, se sitúa en la frontera entre el purgatorio y el paraíso. Además, Dante inventa un río gemelo, el Euneo. Si el Leteo purifica al hombre, limpiándole de sus pecados, el baño en las aguas del Eunoë garantiza que las almas del paraíso se acuerden solamente de sus actos buenos. Así, la inmortalización de Beatrice anunciada en la *Vita nova* se manifiesta en su abstracción escatológica y mediante una transformación fundamental de la topología mítica. Una versión mucho más antropocéntrica, renacentista y pesimista de esta constelación es la que destaca en el *Canzoniere* de Francesco Petrarca, quien, aunque lo escribió pocos años después de la publicación de la *Divina Commedia*, evoca el mito de Orfeo desde una perspectiva fundamentalmente diferente.

2. Francesco Petrarca: el amor y el olvido imposibles

En el *Canzoniere*, Petrarca recurre, a varios niveles, a las concepciones de amor que encontramos en el *Dolce stil novo* y en la obra de Dante. Los aspectos más importantes serían la distancia absoluta entre el amante y la amada, en algunos casos incluso la separación definitiva por la muerte, además de la concepción paradójica del amor como *dolendi voluptas*, la retórica antitética que expresa los afectos contrarios, y, finalmente, un amor que se hace historia en una ficción autobiográfica. En otros puntos decisivos, sin embargo, el *Canzoniere* trasciende el *ordo* medieval de la *Commedia*, sobre todo en las nuevas apariencias de la *donna*. Laura se manifiesta en la naturaleza mediante una serie de sustitutos cuasi homónimos. Se trata, entre otros, del laurel, atributo del poeta, o de la aurora, del oro, del sol y de sus rayos en referencia al cabello de la dama. Tales juegos metafóricos y fonéticos no evocan solamente la presencia mágica de la amada en la naturaleza, sino que marcan también una profunda ruptura epistemológica. Hasta el fin del medioevo, la naturaleza puede leerse como un libro donde se descifra la omnipresencia divina. Petrarca, al contrario, sustituye la experiencia teocéntrica por la emergencia mágica de una amada que, aunque parece presente,

resulta al mismo tiempo inaccesible. Con los homónimos de Laura la naturaleza se transforma en el espacio de una evocación fantasmática que es, simultáneamente, señal de su ausencia absoluta. En lugar del creador divino, en la naturaleza se perciben los ecos interminables de un amor imposible y perdido. Este cambio marca, pocos años después de la *Divina commedia*, una secularización e individualización radical que se manifiesta, entre otros textos, en el soneto *Per mezz'i boschi*:

Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi,
onde vanno a gran rischio uomini et arme,
vo sicuro io, ché non pò spaventarme
altri che 'l sol ch'à d'amor vivo i raggi;

et vo cantando (o penser' miei non saggi!)
lei che 'l ciel non poria lontana farne,
ch'i' l'ò negli occhi, et veder seco parme
donne et donzelle, et son abeti et faggi.

Parme d'udir la, udendo i rami et l'òre
et le frondi, et gli augei lagnarsi, et l'acque
mormorando fuggir per l'erba verde.

Raro un silentio, un solitario horrore
d'ombrosa selva mai tanto mi piacque:
se non che dal mio sol troppo si perde.

De esta manera, Petrarca transforma los paisajes mitológicos y alegóricos de Dante en lugares seculares que perpetúan la ausencia de Laura por medio de sus homónimos. Ahora bien, en una naturaleza renacentista que pierde su dimensión divina y que perpetúa la memoria terrenal, la solución metafísica de la *Divina Commedia* es imposible. El *yo* poético está condenado a soportar la presencia fantasmática de la amada ausente por todas partes. Esta situación se manifiesta también en algunas transformaciones del mito de Orfeo. Por el poder evocativo de sus sustitutos homónimos, Laura se encuentra, como se dice en el soneto 336, en un lugar de donde el poder del Leteo no puede desterrarla:

Tornami a la mente, anzi v'è dentro, quella
ch'indi per Lethe esser non pò sbandita,
qual io la vidi in su l'età fiorita,
tutta accesa de' raggi di sua stella

Petrarca sustituye, pues, la inmortalización escatológica por la eternización poética y secular de la amada, que, en última consecuencia, ocupa la posición del creador divino. En el *Canzoniere*, las señales del libro de la naturaleza ya no remiten a un origen metafísico, sino a

un amor mundano. Con esta constelación, Petrarca, pocos años después de la *Divina Commedia*, ofrecerá una nueva versión del dilema mítico entre la muerte, el olvido y la memoria. La evocación poética y semiótica se paga con la renuncia a la salvación metafísica. Esta secularización marca un paso decisivo en el desarrollo de la poesía amorosa hasta la época barroca. En última consecuencia, Petrarca transforma el mito en el medio de un solipsismo poético: el laurel es, al mismo tiempo, el atributo del poeta. Así, la eternización de la amada coincide con la creación de la propia fama. Una de las versiones más originales y famosas de esta dialéctica se la debemos al gran poeta del Siglo de Oro, Francisco de Quevedo.

3. Francisco de Quevedo: amor y lenguaje natural

En este apartado voy a dedicarme sobre todo a un soneto que está publicado en un ciclo petraquista titulado *Canta sola a Lisi*. El texto culmina con la paradoja más célebre de la literatura española y se inscribe, desde una perspectiva conceptista, en las dos tradiciones ya presentadas: por una parte en el tópico amoroso de la *dolendi voluptas* y, por otra, en las actualizaciones del mito de Orfeo:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;
5 mas no, de esotra parte en la ribera,
dejará la memoria en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.
10 Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado,
serán ceniza, mas tendrá sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

El soneto evoca el imaginario del más allá mediante una “vista imaginativa” como la concibió Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales*. El tema es un tópico de la meditación pagana y cristiana: la anticipación imaginaria de la propia muerte. Quevedo la visualiza a través de un escenario mítico: el alma sale metafóricamente de la prisión de su cuerpo y atraviesa el río Leteo. La muerte aparece como efecto de un fuego interior que alude, en el

contexto dado, a la melancolía adusta que, según la doctrina de los humores, la causa la rabia del amor así como la imaginación poética, el *furor poeticus*. La oposición fundamental entre la noche oscura de la vida humana y el blanco día del más allá, sin embargo, ya se encuentra en la tradición mística. Dentro de esta combinación ecléctica de diferentes fuentes iconológicas, Quevedo cambia e invierte las tradiciones citadas en dos puntos fundamentales: en lugar del alma es la llama del amor la que atraviesa el río Leteo y la que resiste a la ley del olvido. De ahí se explican las paradojas de la ceniza con sentido y del polvo enamorado en la última estrofa. En ambos casos se trata de una inversión secular de los discursos míticos y espirituales, pues Quevedo sustituye la resurrección y la inmortalidad del alma por la eternización de los afectos que se conservan en los restos del amante, quemado por la melancolía adusta. Estas transformaciones corresponden a un concepto básico del poema: el “sentido” del verso 13 puede referirse a una percepción sensual —los restos del amante, paradójicamente, siguen sintiendo—, pero también a un significado abstracto, su dolor. En un poema anterior del ciclo, que puede leerse como comentario al soneto, encontramos una configuración complementaria:

Si hija de mi amor mi muerte fuese,
¡qué parto tan dichoso que sería
el de mi amor contra la vida mía!
¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!

5 Llevara yo en el alma adonde fuese
 el fuego en que me abraso, y guardaría
 su llama fiel con la ceniza fría
 en el mismo sepulcro en que durmiese.

10 De esotra parte de la muerte dura,
 vivirán en mi sombra mis cuidados,
 y más allá del Leteo mi memoria.

Triunfará de el olvido tu hermosura;
mi pura fe y ardiente, de los hados;
y el no ser, por amar, será mi gloria.

La inmortalidad de los afectos se articula en una serie de paradojas y conceptos. Otra vez, la muerte del poeta es, al mismo tiempo, la condición de su fama, porque, junto con la hermosura de Lisi, sus propios tormentos se immortalizan en la obra. En consecuencia, el sujeto de la gloria, que se subraya dos veces de manera enfática en el soneto, no es solamente la amada, sino también el propio poeta. En este sentido, “Mi memoria más allá del Lethe”,

como dice el verso 11, puede referirse a la conmemoración de la amada, pero también a la fama póstuma del autor.

Como vimos, ya antes Petrarca se había construido, al final, su propia memoria mediante los sustitutos homónimos de la amada, sobre todo por el laurel. Quevedo, sin embargo, crea una nueva versión de la dialéctica mítica entre el amor y la muerte, el olvido y la memoria, que aparece de manera programática en las canciones de su *Nueva filosofía de amor contraria a la que se lee en las escuelas*:

55 Juntarse dos contrarios
 pueden, pues en mi propio pensamiento
 el placer y el tormento
 se juntan a acabarme temerarios.
 Y en tanto que mi bien y gloria miro,
60 lágrimas canto y música suspiro.

 Bien puede, en mi cadena,
 el ser con el no ser a un mismo punto
 estar, por mi mal, junto,
 pues muero al gusto, estoy vivo a la pena;
65 y así es verdad, Inarda, cuando escribo
 que yo soy y no soy, y muero y vivo.

En las fórmulas sinestéticas de “cantar lágrimas” y “suspirar música” interfieren el afecto y su expresión lingüística. La dimensión emotiva y significativa convergen en una síntesis retórica, precisamente como en el concepto del “sentido” ya comentado en el soneto sobre el “polvo enamorado”. En términos semióticos, pues, el afecto se articula por la materialidad del signo, es decir, por su calidad grafemática y fonética. En algunos de sus mejores poemas, Quevedo encuentra una solución refinada y sumamente expresiva para realizar esta poética de la evidencia. Su meta es una articulación inmediata de los afectos contrarios que caracterizan el discurso petrarquista entre el placer y el tormento. El efecto está inspirado por estructuras onomatopéyicas: el lenguaje, mediante la expresividad fonética, performa su propio mensaje. Un ejemplo a destacar sería el *Salmo V* del ciclo titulado *Un Heráclito cristiano*:

 esfuerzo los sollozos y los gritos,
 y en lágrimas deshecho,
 suspiro de lo hondo de mi pecho.

Aquí, la estimulación de los afectos, el mensaje y la dimensión sonora de los versos confluyen en una síntesis poética y sensual: la repetición de las vocales oscuras (“u” y “o”) simulan un

llanto, evocando una serie de interjecciones de dolor y de espanto. En este sentido, el lenguaje lírico performa al mismo tiempo su sentido. La inmortalización de los afectos, pues, se manifiesta de una manera sumamente concreta. Es la experiencia sensual del lenguaje la que garantiza la gloria del poeta mas allá de su muerte. El procedimiento es semejante a la concepción barroca de un “lenguaje natural” (“*Natursprache*”, en la terminología de Walter Benjamin), que crea una evidencia sensual, casi prelingüística, mediante la máxima artificialidad. Desde esta perspectiva resulta consecuente que Quevedo sitúe en uno de sus últimos poemas, un idilio bucólico, su llanto eterno en una naturaleza paradisíaca que toma la palabra en lugar del poeta:

20 Allí serán mis lágrimas Orfeos
 y mis lamentos blandos ruiñeños;
 suspenderé el infierno a mis deseos,
 halagaré sus llamas y rigores;

Aquí aparecen, por última vez, el mito de Orfeo y sus vínculos con el más allá cristiano —el paraíso y el infierno— carente, sin embargo, de toda dimensión metafísica. Su lugar lo ocupan el interminable llanto poético y la eternización de los afectos amorosos. En esta visión barroca se pone fin a lo que se había venido desarrollando desde *La Divina Commedia* y el *Canzoniere*. Las variaciones literarias sobre el mito de Orfeo —y sobre su dialéctica antitética entre el amor y la muerte, el olvido y la inmortalidad— culminan en la obra de Quevedo en un solipsismo poético y en una autorreferencialidad radical. Si Dante hace una interpretación escatológica del mito, que es la condición de un reencuentro con la amada fallecida, Petrarca cierra esta puerta sustituyendo la emanación del divino creador por la omnipresencia fantasmática de la amada. Quevedo, por su parte, recurre a ambos modelos para poner en escena la victoria sobre las aguas del Leteo con la mera expresividad de lenguaje poético. A lo largo de los siglos, en los “amores hechos historia” la glorificación de la amada cede a la deificación del poeta y de sus creaciones.